

Chiaroscuro. Bildszenographie im Melodram des 19. Jahrhunderts (Guilbert de Pixérécourt, Douglas Jerrold)

Ethel Matala de Mazza

I. Sinistre Szenen

1816 stellte das Pariser Théâtre de l'Ambigu-Comique einen neuen Bühnenmaler ein. Der Mann war in der Kunstszene bis dahin kaum bekannt, hatte Proben seiner Arbeit zwar bereits mehrfach im Salon ausgestellt, empfahl sich aber vor allem durch seinen Lehrer, den renommierten Bühnenbildner Ignace Eugène Degotti, der während seiner Tätigkeit als Chefdekorateur der Oper auch Schüler anlernte. Weitere Versiertheiten hatte er durch regelmäßige Auftragsarbeiten für andere Häuser erlangt und zudem, wie es hieß, dem damals führenden Pariser Panoramamaler Pierre Prévost assistiert. Erst am Ambigu-Comique jedoch gelang der Durchbruch. Besonderen Eindruck machte 1818 sein Tableau für den letzten Akt eines Schauerdramas: ein grandioses Nachtpanorama, das sich vor der Ruine einer gotischen Kapelle in den irischen Highlands auftut. Von der Höhe des Felsens aus weitete sich der Blick auf ein atemberaubendes Tal im Mondglanz und mit pittoresk gewundenem Flusslauf, in dem die funkelnden Sterne sich vervielfältigten. Der Kritiker des *Journal de Paris* lobte das imposante Gemälde – »un chef-d'œuvre de ce genre« – und erwähnte auch den Szenenbeifall, mit dem das Premierenpublikum diesen Prunkauftritt der romantischen Landschaft begeistert feierte. Während man den Stückautor am Schluss eher ungnädig empfing – für den »coupable des paroles« gab es vor allem Pfiffe –, war der Name des Bühnenmalers Louis Jacques Mandé Daguerre auf der Bühne »le signal d'un crescendo de vifs applaudissements.«¹ Ein nächstes Highlight gelang dem Hausdekorateur des Ambigu-Comique

1 Anon., »Théâtre de l'Ambigu-Comique. Première représentation du *Songe* ou *La Chapelle de Glenthorn*, mélodrame en trois actes«, in: *Le journal de Paris, politique, commercial, et littéraire*, Nr. 204 (23.07.1818), Paris: Imprimerie de Chaaigneau, S. 2. Die Ausgabe ist digital einsehbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3725225w/f2.item> (abgerufen am 05.06.2022) – Eine genaue Beschreibung der Szenerie findet sich in der *Biographie universelle et portative des contemporains, ou dictionnaire historique des hommes vivants, et des hommes morts depuis 1788*,

kurz darauf mit einem Vulkan, den er während des dritten Akts von *Le Belvédère ou la Vallée de l'Etna* Lava sprühen ließ. Bevor Daguerre sich als Betreiber eines Dioramas schließlich vom Theater verabschiedete und später mit Daguerreotypien Photographiegeschichte schrieb, hat er bis 1822 Bühnenbilder zu insgesamt dreizehn Melodramen konzipiert, deren Attraktionen sich herumsprachen und Garanten dafür waren, dass das Ambigu-Comique unter den Pariser Unterhaltungsbühnen eine der ersten Adressen blieb.²

Melodramen standen nicht nur hier in Serie auf dem Programm, seit Guilbert de Pixérécourt, der Autor des *Belvédère*, gleich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem Stück *Cælia ou l'Enfant du mystère* einen Sensationserfolg gelandet hatte, der das Genre auf einen Schlag populär machte. Pixérécourt legte von Anbeginn Wert auf eine wirkmächtige Szenerie und »disjunktive[] Synthesen«³ aus verschiedenen Medien und Artikulationsformen – Musik, Malerei, Dialog, Tanz, Feuerwerk –, mit denen er die Dramatik des Bühnengeschehens ins Extrem trieb. Damit führte sein populäres Melodram zugleich die Erkundung von Praktiken der Ausdruckssteigerung fort, die zuerst im Sturm und Drang unternommen worden war, und zwar anfangs auf den Opernbühnen von kleineren deutschen Fürstenhöfen wie dem thüringischen Gotha.⁴

Für die Schauspieltruppe Abel Seylers, die sich dort seit 1774 aufhielt, hatten wechselnde Librettisten in Zusammenarbeit mit Hofkapellmeister Benda einaktige Monodramen verfasst, die die starre Alternanz von Rezitativ und Arie zugunsten von Kompositionen aus Instrumentalmusik und gesprochenen Monologen aufgaben und damit im Sinne Jean-Jacques Rousseaus vorgehen, der dieselbe Reform-

jusqu'à nos jours, qui se sont fait remarquer chez la plupart des peuples, et particulièrement en France, par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, hg. v. [Alphonse] Rabbe, [Claude Augustin] Vielh de Boisjolin u. [François Georges Binet de] Sainte-Preuve, 5 Bde., Paris: F.G. Levrault 1834, hier Bd. 2, S. 1163-1165. – Vgl. dazu auch Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genf: Slatkine 1976, S. 43.

- 2 Dazu ausführlich: Barry V. Daniels, »L.J.M. Daguerre. A Catalogue of His Designs for the Ambigu-Comique Theatre«, in: *Theatre Studies* 28/29 (1981-1982/1982-1983), S. 5-40; ders., »Cicéri and Daguerre. Set Designers for the Paris Opera, 1820-1822«, in: *Theatre Survey* 22 (1981), H. 1, S. 69-90; Stephen C. Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, Chicago: University of Chicago Press 2012; Sarah Hibberd, »Scenography, Spéculomanie, and Spectacle. Pixérécourt's *La citerne* (1809)«, in: *The Melodramatic Moment. Music and Theatrical Culture 1790-1820*, hg. v. Katherine Hambridge u. Jonathan Hicks, Chicago: University of Chicago Press 2018, S. 79-93.
- 3 Armin Schäfer, Bettine Menke u. Daniel Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard«, in: *Das Melodram – ein Medienbastard*, hg. v. dies., Berlin: theater der zeit 2013, S. 7-17, hier S. 15.
- 4 Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988; Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, 2 Bde., Bd. 1, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 293-353.

idee schon früher aufbrachte. Aus der Dissoziation von Tönen und Worten entstand auf diese Weise eine Partitur des Ausdrucks, in der Affekte nicht länger statisch – durch rhetorisch kodifizierte Arientypen – repräsentiert blieben, sondern im zeitlichen Verlauf ihres Crescendo und Decrescendo in Szene gesetzt werden konnten: als Gradationen, deren Kontinuum nun gerade die Trennung von Wort und Musik gewährleistete, ihre Entkoppelung und Rekombination zu einer komplexen Ausdruckseinheit, in der sich beide in der Differenz zum jeweils anderen artikulierten.⁵ Allerdings machte Seylers Truppe von der barocken Maschinerie, die sie im Gothaer Theater vorfand, keinen nennenswerten Gebrauch. Dass in der Aufführung von Gotters *Medea* gleich ein eigens dafür flott gemachtes Flugwerk zum Einsatz kam, war damals jedenfalls der Presse keine Erwähnung wert.⁶ Die Auftritte waren durch die Dramaturgie auch nicht als Höhepunkt markiert, sondern hatten rahmende Funktion, wobei die rasende Medea dem Reisefahrzeug, einem »mit Drachen bespannten Wolkenwagen«,⁷ sowohl bei ihrer Ankunft als auch beim Abflug die Schau stahl.

In Paris dagegen gewannen Bühnenbilder mit Spektakelcharakter in den populären Melodramen eine neue Tragweite. Die Stücke näherten sich der Traditionsooper nicht nur durch ihr Drei-Akt-Schema an, sondern trieben auch denselben Inszenierungsaufwand. Neue Wege ging Pixérécourt jedoch bei der Szenographie, indem er Bildtechniken aufgriff, die sich an den Standards moderner Massenmedien orientierten und der urbanen Vergnügungskultur entlehnt waren. Im Ambigu-Comique erhöhte die Distanz zum Hof die Offenheit für Unkonventionelles und bestärkte das Haus im Schulterschluss mit dem Geschmack des breiten Publikums, den Unterhaltungsbühnen dieser Art schon vor der Revolution bedient hatten.

Unter welchen Prämissen sich im 18. Jahrhundert das populäre Boulevardtheater in Paris wie kurz darauf in London entwickelte, soll im Folgenden genauer nachgezeichnet werden. Angesichts der tragenden Bedeutung, die Bühnenmaschinenten und Ausstattern vom Typ Daguerres hier zukam, stellt sich aber auch die Frage nach der Intrigendramaturgie des Melodrams, die von deren Künsten profitiert. Zwei Erfolgsstücke aus den beiden »Theaterhauptstädten«⁸ – Pixérécourts bereits erwähnte *Cælina* und das später entstandene Melodram *The Rent Day* von Douglas

5 Juliane Vogel, »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Eschkötter, Menke u. Schäfer (Hgg.), *Das Melodram*, S. 36–50; außerdem Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 2004, S. 129.

6 So der Befund von Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2011, S. 267. – Vgl. auch den Beitrag von Adrian Kuhl in diesem Band. [Friedrich Wilhelm Gotter], *Medea. Ein mit Musik vermischtes Drama* [1775], Karlsruhe: Macklott 1779, S. 3 und S. 14f.

8 Christophe Charle, *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien* [2003], übers. v. Susanne Buchner-Sabathy, Berlin: Avinus 2012.

Jerrold – können exemplarisch Auskunft darüber geben, welche Medien und Requisiten erforderlich waren, um sinistre Machinationen zu durchkreuzen, bei denen keine Götter die Hand im Spiel hatten, sondern Schurken die Fäden zogen. Mit der Zentrierung des Geschehens um die Irrwege und Abgründe menschlicher Übeltäter, so lässt sich zeigen, schwand die Bedeutung der Flugwerke, und die Inszenierung von Aufstieg und Fall wurde einerseits zu einer Sache von Dunkel und Licht, andererseits gestützt durch Coups, an denen auch Maschinen beteiligt waren, die außerhalb der Bühne für den Erfolg der Dramen arbeiteten.

II. Zurüstungen der melodramatischen Bühne

Das Théâtre de l'Ambigu-Comique existierte seit 1769 am Boulevard du Temple und war an der Vergnügungsmeile am nordöstlichen Pariser Stadtrand eine von zwei festen Bühnen, um die herum schon während des Ancien Régime eine eigene Theaterszene entstanden war. Vorher hatte das Freigelände an der Stelle der alten Bollwerke – daher der Name »Boulevard« – primär ein ambulantes Schaugewerbe angezogen, das mit seinen Kleinkünsten und seinem bunten Personal aus Bauchrednern, Clowns, Gauklern, Artisten und Quacksalbern sonst nur auf den Jahrmärkten von St. Germain und St. Laurent anzutreffen war.⁹ Anfangs standen solche Zirkusnummern auch bei den zwei Bühnen auf dem Programm. Der Prinzipal der ersten war als Leiter einer Seiltanztruppe zu Geld und Renommee gelangt und ließ in seinem Haus gelehrte Tiere auftreten, darunter einen enzyklopädisch gebildeten Affen, während der andere, ein Mann namens Audinot, das Publikum mit großen Marionetten amüsierte, die Parodien von Stücken der Comédie-Italienne aufführten. Zudem warb er seinem Nachbarn mit einem Zwerg Zuschauer ab. Mit dem Zustrom von Besuchern diversifizierte sich das Repertoire. Audinot nannte sein Puppentheater jetzt Ambigu-Comique, ersetzte die Marionetten erst durch auftretende Kinder, dann durch erwachsene Pantomime-Künstler und baute schließlich Dialoge ein, um sein Publikum mit Vaudevilles und komischen Opern vor aufwendigen Kulissen zu beglücken.

Gegen diese unerwünschte Konkurrenz setzten sich die offiziellen Hofbühnen zu Wehr, indem sie ihre Monopole schützten und Lizenzbeschränkungen der neuen Bühnen durchsetzten: keine Ballette, Originalmusiken und Gesänge, denn das war die Domäne der Oper; kein Sprechtheater, denn das war das Revier der

9 Dazu ausführlich : Maurice Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris : Hachette 1900, Henri Beaulieu, *Les théâtres du Boulevard du Crime. Cabinets galants, cabarets, théâtres, cirques, bateleurs. De Nicolet à Déjazet (1752-1862)*. Ouvrage orné de 3 planches hors-texte et d'un plan du Boulevard du Temple, Paris : Daragon 1905, Isabelle Martin, *Le théâtre de la foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford : Voltaire Foundation 2002.

Comédie-Française; keine Arien und Vaudevilles, denn das war die Domäne der Comédie-Italienne. Historisch sind die theatralen Mischformen, mit denen die Boulevardbühnen auffielen, insofern das Produkt politischer Beschneidungen und Folge einer kreativen Ausnutzung von Restspielräumen, die ihnen in der hierarchisch organisierten Pariser Theaterwelt verblieben. Zugute kam den Prinzipalen dabei, dass sie Neubauten errichten konnten, die für opulente szenische Arrangements wie geschaffen waren. Nicolet, der Rivale Audinots, ersetzte 1770 seine vorige Baracke nach einem Brand durch ein geräumiges Gebäude, in dem seine Truppe, zu der inzwischen 30 Schauspieler, 60 Tänzer und 20 Musiker gehörten, für ihre Stücke »à grands spectacles« – Vorläufer der späteren Feerien – ausreichend Platz hatten. Bald entfaltete er dort solche Inszenierungskünste, dass er »die Oper durch die sehr geschickt und präzise arbeitende Bühnenmaschinerie, fabelhafte Dekorationen, geschmackvolle Kostüme, den Pomp der Aufführung, die Zahl der Darsteller und die Perfektion der Darbietung armselig und kunstlos aussehen ließ«. ¹⁰ Audinots Haus nebenan, das im selben Jahr entstand, fiel kleiner aus, obwohl der Prinzipal noch einmal nachbesserte und später Anbauten in Auftrag gab, die immerhin den Zuschauerraum zu »einem der schönsten und größten Säle im gesamten Königreich« machten, wie der *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791* bemerkte. ¹¹ Zugpferd unter diesen Aufführungen blieben Pantomimen mit Orchesterbegleitung, die das Ambigu-Comique, dem Almanach zufolge, so brillant beherrschte wie kein Pariser Theater sonst ¹² und als mehraktige Bilderbögen aus Dutzenden von Tableaus präsentierte, bei denen insbesondere Massenszenen – »vastes tableaux à machines« für »pantomimes militaires très compliquées« zum Beispiel – Furore machten. ¹³

Einen zentralen Stellenwert behielt der Pantomimen-Auftritt auch in den Melodramen, mit denen das Haus nach der Revolution dank Pixérécourt eine nächste Theatermode, diesmal mit europaweiter Ausstrahlung, kreierte. Stummheit war in diesen Stücken nun als Defekt markiert und, wie andere Formen des Invaliden – Lähmung, Blindheit, Verstümmelung, Behinderung –, mit Gewalterfahrungen durch brutale Peiniger verquickt, die guten Seelen das Leben schwer machten, bis ihr Schicksal sich am Ende doch zum Guten wendete. ¹⁴ Aus der Jagd von Bö-

10 Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, S. 288f. [meine Übersetzung, E.M.]. Vgl. zum Genre der Feerie auch den Beitrag von Jörg Dünne in diesem Band.

11 Anon., *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791*, Paris: Froullé 1791, S. 173. – Vgl. auch John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, London New York: Routledge 1993, S. 16f.

12 *Almanach général de tous les spectacles*, S. 172.

13 Albert, *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*, S. 272.

14 Vgl. dazu Peter Brooks' erhellende Ausführungen zum »Text of Muteness« in seiner Studie *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven u. London: Yale University Press 1976, S. 56-80.

sewichtern auf unschuldige Opfer wurde so ein großes Spektakel mit Schauereffekten und Rührszenen, das die Ästhetik des Schreckens – die zuvor die Jakobiner mit ihrem Tugendterror zur politischen Doktrin geädelt hatten – nun für Unterhaltungszwecke ausbeutete.¹⁵ Charles Nodier, der als Autor von Erfolgsromanen ein eigenes Faible für Räuber- und Gespenstergeschichten kultivierte, war einer der ersten, der hervorhob, dass die Empfänglichkeit des breiten Publikums für Stoffe, die Thrill, Angstlust und Spannung versprachen, nach den *terreurs* noch größer war als vorher. »Das ganze Volk hatte damals gerade in den Straßen und auf den öffentlichen Plätzen beim größten Drama der Geschichte mitgewirkt«, schrieb er 1841 in seiner Einleitung zur Auswahlsgabe von Pixérécourts Melodramen. »Alle waren Akteure in diesem blutigen Spiel, jeder war Soldat gewesen, Revolutionär oder Geächteter. Diese feierlichen Zuschauer, die Pulver und Blut gerochen hatten, brauchten Gefühlswallungen wie die, von denen sie durch die Rückkehr zur Tagesordnung entwöhnt waren. Sie brauchten Verschwörungen, Kerker, Scheiterhaufen, Pulver und Blut, das unverdiente Glück der Größe und des Ruhms, die heimtückischen Machenschaften der Verräter, die Opferbereitschaft der Guten.«¹⁶

Dazu kamen wechselnde Tableaus, bei denen es weniger auf die Einheit des Orts ankam als auf Kontrast und Varietät. In der Abfolge der Szenenbilder prallten Gegensätze auch topographisch aufeinander. Während das Maschinentheater des Barock einst mit einem festen Satz an Typendekorationen für konventionell benötigte Szenerien arbeitete – Saal, Wald, Stadt, Garten, Zimmer, Verließ, Meer u.ä. –, lebten die Melodramen des frühen 19. Jahrhunderts von individuell gestalteten, eigens für die jeweiligen Stücke kreierten Bühnenräumen, die das Publikum visuell überwältigten und eine Attraktion für sich darstellten. Die größte Faszination ging dort von historischen Tableaus aus, aber auch von wildromantisch-malerischen Landschaftspanoramen mit schroffen Klippen, dunklen Wäldern und Ruinen, an denen Erhabenes sich – im Sinne Edmund Burkes, der solche Reize früh beschrieb und ästhetisch interessanter fand als Schönes – mit angenehmem Grauen genießen ließ.¹⁷

15 Vgl. dazu auch Thomas Rahill, *The World of Melodrama*, New York: Pennsylvania State University Press 1968; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*; Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris: Presses Universitaires de France 1984.

16 Charles Nodier, »Introduction«, in: René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, 4 Bde., Bd. 1, Nancy: Raybois 1841, S. I-XVI, hier S. VII [Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, E.M.]. Vgl. auch Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 14f.

17 Allévy, *La mise en scène en France*, S. 23; außerdem Marianne Bouchardon, »Le décor de mélodrame et l'esthétique du sublime. L'horreur délicate: comme école du spectateur«, in: *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, hg. v. Martial Poirson u. Jean-François Perrin, Paris: Desjonquères 2011, S. 364-376. Edmund Burkes klassischer Referenztext für die Ästhetik des Erhabenen ist seine 1757 veröffentlichte Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Eigentlich war die Bühne des Ambigu-Comique für solche aufwendigen Szenographien nicht optimal disponiert. Mit 17 Metern Breite und 12 Metern Tiefe gehörte sie eher zu den kleineren.¹⁸ Die Oper bot mit einer 30 Meter breiten Bühne fast doppelt so viel Platz. Daguerres Erfolg als Dekorationsmaler hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass er das Kunststück fertigbrachte, dennoch eine vollkommene Raumillusion von Weite zu erzeugen, wobei seine Kreationen gleichzeitig durch ein Maximum an Naturalismus bestachen. Beim Design verließ er sich nicht allein auf großformatige Abschlussprospekte und freistehende Versatzstücke, sondern auch auf eine ausgefeilte Lichtregie, die das Hereindämmern der Nacht genauso wie das Tag-Werden dramatisierte. An den neuen Spektakeln, die an seinem Bühnenhimmel zu bestaunen waren, hatten Wolken einen wesentlichen Anteil, und auch hier sprang der Kontrast zum barocken Wolkentheater ins Auge, mit dem die Hofbühnen Europas lange prunkten.

Dick sich aufbauschende Cumuluswolken gehörten dort, seit Nicola Sabbatini sie im Italien des 17. Jahrhunderts erstmals aufgefahren hatte, zum Fuhrpark jener Flugwerke, die im Bedarfsfall ganze Göttergesellschaften durch die Luft befördern konnten, wobei die Apparate die eigentliche Attraktion waren, die Flugreise des herrschaftlichen Personals nur den Vorwand für die Galavorstellung der Ingenieurskunst lieferte.¹⁹ Bei Daguerre hingegen wurden Wolken nun als ephemere Ereignisse mit meteorologischer Aufschlusskraft zum Blickfang, die am Wandel ihrer Gestalt und Dichte die Flüchtigkeit von Wetterlagen selbst erlassen ließen. Die robusten Wolkenfahrzeuge wichen dazu luftigeren Malereien auf Leinwänden, die vom hinteren Bühnenraum beleuchtet wurden. Als zusätzliche Lichtfilter setzte Daguerre Stoffbahnen von unterschiedlicher Farbe und Textur ein, durch die er Stimmungen und Atmosphären weiter nuancieren konnte.²⁰ Gegenüber der Bewegung im Raum trat auf diese Weise die Veränderung, die Wolken mit der Zeit durchliefen, in den Vordergrund. Besonders effektiv war die Inszenierung des Wechsels von Transparenz zu Opazität, der Umschlag vom Lichten ins Obskure. Noch Jahre nach der Premiere des eingangs erwähnten Schauerdramas erinnerte sich ein beeindruckter Besucher an das Spiel der Wolken, die sich am bestirnten Firmament erst verdichteten, dann die Schwärze der Finsternis annahmen, dann einen feinen Dunst verströmten und zuletzt den Mond freigaben, in dessen

18 Vgl. Allévy, *La mise en scène en France*, S. 41, und Pinson, *Speculating Daguerre*, S. 29.

19 Vgl. zum barocken Wolkentheater den Aufsatz von Ulrike Haß in diesem Band. Die ausführlichste Studie dazu findet sich in dem Kapitel »Cumulus ex machina. Wolken in Theater und Wissenschaft« bei Tkaczyk, *Himmels-Falten*, S. 241-265; zusammenfassende Erläuterungen bei Andrea Sommer-Mathis, »Barockes Kulissen- und Maschinentheater«, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*, hg. v. Margret Scharer, Heiko Laß u. Matthias Müller, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020, S. 231-266, bes. S. 236f.

20 Vgl. dazu Pinson, *Speculating Daguerre*, S. 62, und Wolfgang Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart: Metzler 1999, S. 291.

Licht nun wiederum die Gebäude und Personen auf dem Felsplateau der irischen Highlands lange Schatten warfen.²¹ Der sichtbar eintretende Sichteinzug erhielt durch solche Schauspiele des verhangenen und dann wieder aufklarenden, trotzdem zwielichtig bleibenden Himmels an dramatischem Gewicht und setzte zum *Éclat*, mit dem Maschinendramen älteren Typs sonst Unsichtbares strahlend in Erscheinung treten ließen, einen prononcierten Kontrapunkt.²²

Angesichts der Mühe, die zur selben Zeit darauf verwandt wurde, die Sichtverhältnisse im Theater von Grund auf zu verbessern, wirkt das paradox. Dunkler sollte es zunächst nur in den Zuschauersälen werden, während Reformen auf der Bühne mehr Helligkeit forderten und sich über Öllampen ärgerten, die vor allem an der Fußrampe angebracht waren, wo sie jedoch nur einen engen Bezirk der Szene ausleuchteten, auch ungünstig auf die Akteure abstrahlten, da das Licht von unten ihre Gesichter zu Fratzen entstellte.²³ Die Verdunkelungen, die das Melodram ausreizte, sind tatsächlich aber weniger als Folge dieses Missstands anzusehen denn als Resultat von neuen Beleuchtungsmöglichkeiten, die Tüftler wie Daguerre entdeckten, indem sie Bilder zugleich als diaphane Schirme verwendeten und die Guckkastenbühne durch die Verlagerung der Lichtquelle ins Off, die Variation von Lichteinfall und -stärke in ein Diorama *avant la lettre* verwandelten. Dasselbe Öllicht, das im Bühnenvordergrund durch widrige Effekte das Spiel der Mimen verdarb, wirkte hinter dem Prospekt realitätssteigernd, eben weil es »nicht in Konkurrenz zum gemalten Bild trat, sondern dieses illusionistisch überhöhte oder belebte.«²⁴

21 »Les nuages, dans leurs cours, tantôt s'épaississaient et ramenaient l'obscurité des ténèbres; tantôt, pendant leur densité, ils semblaient s'exhaler en vapeurs légères, et découvraient le disque lumineux qui reparaisait pour répandre sur la scène une nouvelle clarté. [...] Par un procédé aussi simple qu'ingénieux, non seulement l'ombre des bâtiments se projetait sur le terrain, mais encore celle des personnages dont elle suivait tous les mouvements.« Vgl. *Biographie universelle et portative des contemporains*, S. 1164.

22 Bettine Menke, »Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen«, in: *Archäologie der Spezialeffekte*, hg. von Natascha Adamovsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal u. Johannes Bartuschat, Paderborn: Fink 2018, S. 113-144.

23 Vgl. dazu ausführlich Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* [1983], Frankfurt a.M.: Fischer 2004, S. 181-201, bes. S. 183f.; mit weiteren Details zu den verwendeten Lampentypen sowie ihren Vorzügen und Nachteilen gegenüber Talg- und Wachskerzen Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart: Franz Steiner 1988, S. 1-80. Auf die Gleichursprünglichkeit der Beleuchtung an der Fußrampe und ihrer Kritik weist neuerdings Ulf Otto hin. Vgl. ders., *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Berlin: Metzler 2020, S. 64-71.

24 Schivelbusch, *Lichtblicke*, S. 202.

Zu den damit möglichen Inszenierungen von mysteriösem Chiaroscuro liefern die Melodramen passende Bühnenstoffe, sofern *plot* und Komplott dort nicht nur dem Namen nach in eins fielen, sondern auch *in praxi* direkt miteinander verknüpft waren. In den Stücken wimmelte es von Mördern und Banditen, die an dunklen Orten dunklen Machenschaften nachgingen. Darum hieß der Boulevard du Temple bei den Parisern nur noch »Boulevard du Crime«. ²⁵ Mit seinen Dramen stellte Guilbert de Pixérécourt die Weichen für die Jahrzehnte währende Erfolgsgeschichte des Bühnengenres, indem er seine Akteure auch weiterhin durch alle erdenklichen Höhen und Tiefen schickte, sie dafür aber jetzt in ein Terrain entließ, in dem der Luftraum für den Flug nicht länger offen stand und freie Bahnen für die Flucht sich am ehesten in unwirtlichen Regionen der Natur aufboten, wo Risiken des Falls dem Wagnis des Betretens allerdings von vornherein inhärent waren. So erklärt sich die Regelmäßigkeit, mit der man in den Melodramen die Regieanweisung »Das Theater stellt einen düsteren und wilden Ort dar.« ²⁶ antraf.

Der Bedeutung solcher Orte nicht allein als Handlungsschauplätze, sondern als Spielfeld für Balanceakte, Verfolgungsduelle und Kämpfe trug er dabei von Anfang an dadurch Rechnung, dass er sowohl Stoffwahl und Dramaturgie als auch Regie und Bühnentechnik zur Chefsache erklärte und die Einrichtung der Szene durch Handwerker und Dekorateur persönlich überwachte. Schon bevor Daguerre sich um einen neuen Naturalismus in der Lichtführung verdient machte, stieß das Publikum in seinen Stücken auf Landschaften, die den bis dahin theatertypischen Kunstraum aus symmetrisch gestaffelten, die Perspektive an der Mittelachse ausrichtenden Kulissenpaaren verließen und nicht nur durch ihr klar markiertes Lokalkolorit, sondern auch durch ihre Plastizität, ihren Einbau von Realien naturnah wirkten. Als förderlich erwies sich überdies, dass Pixérécourt seine Zuschauer gezielt als Leser adressierte, denen moderne Romane präsenter waren als klassische Dramen. So konnte er darauf zählen, dass ihnen auf der Bühne des Ambigu-Comique auch solche Stätten bekannt vorkamen, an denen sie nie waren, und sie das Theater als Ort erlebten, an denen Fantasien, die sie dank der Druckmaschinen des Buchmarkts mit der Menge teilten, Realität wurden.

25 Winfried Wehle, »Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration«, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 15: *Europäische Romantik II*, hg. v. Klaus Heitmann, Wiesbaden: Athenäum 1982, S. 153-170, hier S. 153f.

26 So bereits die Beobachtung von Paul Ginisty, der dem französischen Melodram eine der ersten Einzelstudien widmete. Vgl. ders., *Le mélodrame. 35 Gravures et Portraits*, Paris: Louis-Michaud 1910, S. 219.

III. Schurkenstück mit schrecklichem Gewitterregen. Pixérécourts *Cœlina*

Pixérécourt war regelmäßigen Besuchern des Boulevard du Temple als Autor ähnlicher Stücke schon aufgefallen, als seine *Cœlina* am 2. September 1800 am Ambigu-Comique Premiere feierte. Trotzdem hat er dem Melodram im Nachhinein eine Schlüsselrolle für die Karriere des Unterhaltungsgenres zugewiesen. In der Auswahlangabe der Stücke, die er selbst veranstaltete, eröffnet es den ersten Band.²⁷

Im Kern des Melodrams liegt die typische Komödienhandlung einer Heirat mit Hindernissen. *Cœlina*, eine junge Waise mit der Aussicht auf ein reiches Erbe, kann sich erst nach überwundenen Komplikationen mit Stéphanie, dem Sohn ihres weniger begüterten Ziehvaters, verbinden. In die Quere kommt den beiden Cœlinas Onkel Truguelin, der es auf das Erbe seiner Nichte abgesehen hat, deshalb eine Heirat zwischen ihr und seinem Sohn einfädeln möchte und keine Scheu hegt, Widersacher notfalls auf brutale Weise aus dem Weg zu räumen. Opfer seiner Intrige ist im Melodram nicht nur Cœlina, sondern auch ein stummer Bettler namens Francisque, den ihr Ziehvater seit ein paar Tagen im Haus der Familie beherbergt, aber wieder – damit beginnt das Drama – auf die Straße setzen möchte, weil das Gästebett für den Onkel benötigt wird. Auf Cœlinas Bitte darf der Bettler bleiben und wird nachts erneut zur Zielscheibe. Diesmal ist es Truguelin, der mit einem Anschlag auf ihn scheitert, weil die Nichte wieder rechtzeitig zur Stelle ist. Während das Mädchen den Onkel fortan verabscheut, setzt der alles daran, ihr und Francisque das Leben weiter schwer zu machen. In den folgenden Verwicklungen sieht Truguelin für eine Weile wie der überlegene Gewinner aus, bevor das Geschick sich gegen ihn kehrt, er in die Defensive gerät und zuletzt nichts Anderes tun kann, als das Weite zu suchen. Das Stück endet mit einem Showdown, der Verhaftung Truguelins, der Verlobung Cœlinas und Stéphanies und der Auflösung des Rätsels um Francisques Identität. Bei dem gutherzigen Stummen handelt es sich, wie jetzt ans Licht kommt, um Cœlinas totgeglaubten leiblichen Vater, der die Niedertracht Truguelins bereits in früheren Jahren zu spüren bekam und das erste Attentat nur mit bleibenden körperlichen Verletzungen überstand, deshalb auf eine Verständigung durch Gesten angewiesen ist.

Angesichts der vielen Glückswechsel, die im Melodram die Kontrahenten auf Trab halten, bleibt für ein kunstvolles Verknüpfen der Handlungsfäden keine Zeit.

27 Vgl. Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Bd. 1, S. 1-73. – Die kritische Neuedition seiner Werke macht hingegen auch frühere Erfolgsstücke zugänglich. Vgl. *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, Édition critique par Michelle Cheyne, Barbara T. Cooper, Pascal Jouan, François Lévy, Roxane Martin et Sylviane Robardey-Eppstein, Paris: Garnier 2013. Sie wird im Folgenden auch deshalb benutzt, weil sie den Erstdruck der Stücke folgt und die ursprünglichen Regieanweisungen wiedergibt, die Pixérécourt selbst in seiner Ausgabe letzter Hand erheblich reduziert hat.

Diese schürzen sich nur zu einem »losen und unordentlichen Knoten«,²⁸ und je angestrengter die gestressten Akteure versuchen, sich in Sicherheit zu bringen, desto weniger können sie sich auf ihr vertrautes Umfeld verlassen, so dass die Sphäre der Zivilität damit auch topographisch in die Ferne rückt. Dem entspricht eine Verteilung des Geschehens auf disparate Schauplätze, die mit jedem Akt wechseln und die Szenerie vom privaten Hausinneren des ersten Akts in den amönen Garten des zweiten und zuletzt in eine raue Gebirgslandschaft verlagern, mit der ein Maximum an Lebensfeindlichkeit erreicht ist.

Dekorateur standen durch den so bezeichneten *Parcours* vor der Herausforderung, die Bühne mehrfach komplett umbauen zu müssen. Das letzte Bild verlangte ein zerklüftetes Gelände, dessen unfallfreie Durchquerung auch den Darstellern Einiges an Artistik abforderte. An welchen Stellen Engpässe und fragile Stege benötigt wurden, um ein packendes Finale zu garantieren, hat Pixérécourt in einer ausführlichen Regieanweisung erläutert, die seine Detailversessenheit in Inszenierungsfragen verrät.

*Das Theater stellt eine wilde Gegend dar, die unter dem Namen des Nant-d'Arpenaz-Gebirges bekannt ist. Im Hintergrund verläuft zwischen zwei schroff aufragenden Felsen eine Holzbrücke, unter der ein Wasserfall schäumend herabstürzt und quer über die Bühne weiterfließt, um hinter einer Mühle zu verschwinden, die rechts im Mittelgrund platziert ist; die Tür der Mühle zeigt zur Kulisse hin, während die Fenster den Zuschauern zugewandt sind; unter den Fenstern steht eine steinerne Bank; einige Schritte von der Mühle entfernt, befindet sich eine kleine, morsche Brücke, die auf einen steilen Pfad stößt; dieser führt am Wasserfall entlang hoch auf den Berg. Da und dort erheben sich ein paar Tannen, die das Karge der Umgebung zusätzlich hervorzuheben scheinen. Links gegenüber der Mühle befindet sich eine kleine Ansammlung von Steinen mit zwei oder drei Tannen, vor der man eine Abflachung in der Art einer Bank bemerkt.*²⁹

28 Menke, Schäfer u. Eschkötter, »Das Melodram. Ein Medienbastard«, S. 14.

29 »Le théâtre représente un lieu sauvage, connu sous le nom de montagne du Nant d'Arpenaz. Dans le fond, entre deux rochers, très élevés, est un pont de bois, au-dessous duquel se précipite un torrent écumeux, qui traverse le théâtre et vient passer derrière un moulin, placé à droite au second plan ; la porte du moulin fait face à la coulisse, et les croisées sont vis-à-vis des spectateurs ; il y a un banc de pierre au-dessous des croisées ; à quelques pas du moulin, se trouve un petit pont très frêle qui communique à un sentier escarpé qui borde le torrent et mène au haut de la montagne. Des sapins répandus ça et là semblent encore faire ressortir davantage l'aspérité de ce séjour. À gauche, vis-à-vis du moulin, est une petite masse de rochers, couronnée par deux ou trois sapins, et au-devant de laquelle on remarque une partie plate, taillée pour faire un banc.«

Vgl. René-Charles Guilbert de Pixérécourt, »Cœlina, ou l'Enfant du mystère. Drame en trois actes, en prose et à grand spectacle« [1800], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, Édition critique par Michelle Cheyne, Barbara T. Cooper, Pascal Jouan, François Lévy, Roxane Martin et Sylviane Robardey-Eppstein, Paris: Garnier 2013, S. 929-1026, hier S. 1001 [III/1].

Pixerécourt gehörte zu den frühen und exzessiven Nutzern sogenannter Praktika-
blen, mit denen die Bühne frei bebaut werden konnte,³⁰ weshalb er Skizzen an-
legte, um die Räume lebensweltlich zu verorten, aber sie zugleich für sein Bewe-
gungstheater zuzurichten und Durchlässe wie Hindernisse auszuweisen.³¹ Ebenso
pedantisch leitete er die Darsteller an und wandte für die Proben ein Vielfaches der
Zeit auf, die er fürs Schreiben seiner Stücke brauchte.³² An der Überzeugung, dass
Konzept und Regie in einer Hand liegen sollten – der des Dramatikers –, hat er
auch noch festgehalten, als sein eigener Zenit längst überschritten war und er auf
die Erfolgsbilanz von 30.000 Aufführungen vor allem mit dem Blick des Archivars
zurückschaute, der sich selbst ediert und der Nachwelt als Vermächtnis eine Aus-
wahl seiner besten Dramen in Buchform nebst Kritikerelogen übergibt.³³

Spätere Theaterhistoriker hat das nicht gehindert, dem Regisseur Pixeré-
court größere Verdienste zuzubilligen als dem Autor und das Missverhältnis
zwischen naturalistischem Dekor und unwahrscheinlicher Handlung zu beklagen,
in der das Gute, wie im Märchen, stets über das Böse triumphiert.³⁴ Dagegen
nahm das zeitgenössische Publikum an seiner melodramatischen »Schwarz-
Weiß-Dramaturgie«³⁵ stärker wahr, auf wie viele Elemente des Wunderbaren
Pixerécourt bereits *verzichtete*. Das betraf weniger die Götter und Herrscher, die in
der Oper durch die Lüfte schwebten, als die Dauergäste aus der Feen- und Un-
terwelt, die zum angestammten Personal der Unterhaltungsbühnen gehörten und
Pantomimen, Diablerien, Harlekinaden, *pièces féeriques* und heroische Komödien
aufmischten. Mit der Mode der Schauerromane kamen zu den Zauberwesen und
Dämonen spukende Revenants dazu.³⁶

30 »Ses précédesseurs se sont contentés de rideaux et de portants. Il va, lui, remuer le théâtre, user largement des fermes, et sa passion pour les praticables, ira presque jusqu'à l'abus.« Paul Ginisty, *Le mélodrame*, S. 220.

31 Beispiele zeigt Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Lille: Service de reproductions des thèses 1974, S. 385 u. 387.

32 Im Durchschnitt setzte er drei Wochen pro Melodram an, häufig ging es schneller. Willie Hartog, *Guilbert de Pixerécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris: Honoré Champion 1913, S. 186.

33 »Il faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance. [...] Il ne faut qu'une seule et même pensée dans la composition, dans la confection et dans l'exécution complète d'un ouvrage de théâtre.« René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame«, in: ders., *Théâtre choisi*. 4 Bde., Bd. 4, Nancy: Raybois 1843, S. 493-499, hier S. 495f.

34 Den Tugendkult der Melodramen analysieren eingehend Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes*, S. 11-35, und Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 24-55.

35 Wehle, »Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration«, S. 158.

36 Vgl. zu den Vorläufern der Melodramen ausführlich Alexis Pitou, »Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 18.2 (1911), S. 256-296.

Pixerécourt studierte diese Romane auch, nutzte deren Stoffe aber primär für die Profilierung eines neuen Typs des Nachtstücks. Eher als die Unruhegeister aus dem Reich der Toten beschäftigten ihn lebende Unmenschen, die anderen Angst und Schrecken einjagten. Wenn er 1798 in seiner Bühnenfassung von Ann Radcliffes *Mysteries of Udolpho* ein »lebendes Gespenst« auftreten ließ, so nur, um die Erscheinung im Geist der Aufklärung als Täuschung zu überführen und das Übernatürliche, wie Radcliffe selbst, natürlich zu erklären.³⁷ Schon sein Drama *Victor, ou l'Enfant de la forêt* aus demselben Jahr kam völlig ohne Besucher aus dem Jenseits aus und präsentierte statt der üblichen Wiedergänger und Teufel Musketiere, Räuber, wilde Schlachtszenen im Wald und einen Brigantensohn, der ein moralisches Dilemma lösen muss.³⁸

Pixerécourt verdankte die Vorlage für dieses Spektakelstück François-Guillaume Ducray-Duminil, der damals eine Reihe von Bestsellern landete. Vom selben Autor stammte auch der sechsbändige Roman *Cœlina, ou l'Enfant du mystère*, die Basis für Pixerécourts Epoche machendes Melodram. Das Buch erlebte 21 Auflagen und avancierte mit 1.200.000 verkauften Exemplaren innerhalb von 30 Jahren zu einem der erfolgreichsten Titel überhaupt.³⁹ Im Umgang mit der Vorlage vervollkommnete Pixerécourt die Kunst des Weglassens weiter, musterte große Teile des Personals aus, strich Vorgeschichten und digressive Episoden rigoros zusammen und behielt von den 1.615 Romanseiten nur eine Abbeviatur zurück, die den Verlust an epischer Breite durch gesteigerte Dramatik wettmachte.⁴⁰

In den 24 Stunden, in denen sich die Bühnenhandlung zusammendrängt, fegt ein Ereignissturm über die Akteure hinweg. Schicksalsschlag folgt auf Schicksalsschlag, und dunkle Stunden bleiben nicht auf die Nacht beschränkt, sondern stellen sich schon bei Tag ein – dafür genügt ein bloßer Umschwung des Wetters. Die gewählte Zeitspanne entspricht der Einheitsnorm der klassischen Doktrin. Doch

-
- 37 Vgl. René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Le Château des Apennins, ou le Fantôme vivant. Drame en cinq actes en prose et à grand spectacle« [1798], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 709-807. – Im Vorjahr war die französische Übersetzung des englischen Originals erschienen und hatte in Paris drei weitere Theaterversionen inspiriert. Näheres zu diesen Kontexten bei Roxanne Martin, »Présentation du *Château des Apennins*«, in: Pixerécourt, *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 685-706.
- 38 René-Charles Guilbert de Pixerécourt, »Victor, ou l'Enfant de la forêt. Drame, en trois actes, en prose et à grand spectacle« [1798], in: ders., *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 597-682. Vgl. dazu auch Sylvaine Robardey-Eppstein, »Présentation du *Victor, ou l'Enfant de la forêt*«, in: Pixerécourt, *Mélodrames*. Tome I: 1792-1800, S. 565-591.
- 39 Robert D. Mayo, »Ann Radcliffe and Ducray-Duminil«, in: *Modern Language Notes* 36.4 (1941), S. 501-505, hier S. 505.
- 40 Das Verhältnis von Roman und Drama untersucht Claire Gaspard, »*Cœlina*, de Ducray-Duminil à Pixerécourt: à l'aube de la littérature industrielle«, in: *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, hg. v. Simone Bernard-Griffiths u. Jean Sgard, Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2000, S. 125-144.

kann im Melodram nicht mehr die Rede davon sein, dass die Handlung dem Licht der Sonne folgt und dramatische Zeit wie dramatische Aktion »im Hinblick auf einen am Morgen beginnenden Ablauf berechnet«⁴¹ werden. *Cælina* beginnt am Abend, dem Auftakt einer turbulenten Nacht. Der strahlende Morgen ist im zweiten Akt ein transitorisches Interim und weicht im dritten Akt einem verregneten Spätnachmittag, an dem sich der Himmel, weil überdies ein heftiges Gewitter heraufzieht, rasch verfinstert.⁴² Das ist der Höhepunkt des Melodrams, mit dem die Bühnenhandlung sich zugleich über den Roman verselbstständigt. Die Regieanweisung fährt fort:

Während der Pause zwischen den Akten hört man entfernt das Geräusch des Donners; bald wird das Gewitter stärker und beim Aufziehen des Vorhangs scheint die ganz Natur in Aufruhr; Blitze zucken von allen Seiten, der Wasserfall tobt; der Wind heult, der Regen prasselt mächtig nieder, und die Donnerschläge, die das Echo der Berge hundertfach zurückwirft, dringen mit Schauern und Entsetzen bis ins Mark.

Erste Szene.

Truguelin, als Bauer verkleidet.

*Er wirkt verstört, als er ankommt, und überquert die Bühne wie von Sinnen.*⁴³

Dramaturgisch verbindet dieser Akteingang mit dem *beau désordre* des erhabenen Naturschauspiels den kläglichsten Auftritt eines kriminellen Ordnungsstörers. Hinter dem Wolkenbruch, der sich mit unheimlicher Energie entlädt, bleibt dunkel, ob eine höhere Macht am Werk ist, die sich hier heimlich in den Gang der Dinge einmischt. Offenbart wird stattdessen Truguelins Gottverlassenheit. Bevor die Tugend derer triumphieren kann, die gegen seine Machinationen wehrlos waren,

41 Juliane Vogel, »Solare Orientierung. Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique«, in: *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann u. Dominika Hens, Paderborn: Fink 2015, S. 71-87, hier S. 71.

42 Eine ausführlichere Analyse der Zeitdramaturgie des Melodrams habe ich unternommen in »Komplexität als Zeitfrage. Über Theatergenres mit und ohne Drama«, in: *Komplexität und Einfachheit*. DFG-Symposion 2015, hg. v. Albrecht Koschorke, Stuttgart: Metzler 2017, S. 400-421.

43 »Pendant l'entracte on entend le bruit éloigné du tonnerre ; bientôt l'orage augmente, et au lever du rideau toute la nature paraît en désordre ; les éclairs brillent de toutes parts, le torrent roule avec fureur, les vents mugissent, la pluie tombe avec fracas, et des coups de tonnerre multipliés qui se répètent cent fois, par l'écho des montagnes, portent l'épouvante et la terreur dans l'âme.

Scène 1.

Truguelin, déguisé en paysan.

Il arrive avec un air égaré et parcourt le théâtre comme un insensé.«

Vgl. Pixérécourt, »Cælina, ou l'Enfant du mystère«, S. 1001 [III/1].

läuft Pixérécourts Theatermaschine zur Hochform auf, um den Missetäter durch Verkleinerung zu entzaubern.

Welchen Beitrag die Musik zu diesem »grand spectacle« leistete, lässt sich nur über Umwege nachvollziehen. Auf der Bühne des Ambigu-Comique war *Cælina* nach dem fulminanten Premierenerfolg lange Zeit *en suite* zu sehen und brachte es allein in Paris auf 387 Aufführungen.⁴⁴ In einer dieser Vorstellungen saß 1801 der Autor Thomas Holcroft, der beim englischen Theaterpublikum in Ungnade gefallen war, als publik wurde, dass er mit den französischen Revolutionären trotz des Blutbads, das die Jakobiner angerichtet hatten, weiter sympathisierte. Unter dem Titel *A Tale of Mystery* brachte er die *Cælina* 1802 in einer wiederum verkürzten, auf zwei Akte kondensierten Version in London heraus und konnte sich mithilfe des Melodrams als moralisch zuverlässiger Dramatiker rehabilitieren.⁴⁵

In seiner Version der *Cælina* – in der die Protagonisten umbenannt sind – hat Holcroft die Angaben zur Szenerie eher kurz gehalten, dafür aber den Einsatz der Musik mit vorgegeben und sich dazu möglicherweise von der Pariser Darbietung anregen lassen, die er besuchte. So liest man bei ihm einen Nebentext, der den gewünschten Klangeindruck an der betreffenden Stelle notenfrei notiert – »*Music: to express chattering contention*« oder »*Music loud and discordant at the moment the eye of Montano catches the figure of Romaldi; at which Montano starts with terror and indignation. [...] The music ceases*«. ⁴⁶ In Anweisungen dieser Art kennzeichnete Holcroft ausdrücklich auch die Nahtstellen zwischen Musik und Rede und trennte klar zwischen einem graduellen Nachlassen der Musik und harten Stopps. Sein Melodram war offenbar von vornherein nicht als Libretto mit dem Anspruch auf Komplettertonung angelegt, sondern eher für eine Inzidenzmusik disponiert, die punktuell eingesetzt werden konnte, um Situationen topisch zu kennzeichnen oder atmosphärisch zu färben. Außerdem sollte sie das Affektgeschehen amplifizieren und Szenen durch eine Leitmotivtechnik *avant la lettre* miteinander verbinden.⁴⁷ Die instrumentalen Arrangements fungierten dabei weniger als genuine Bestandteile des Werks denn als akustische Ausstattungselemente der je konkreten Aufführung,

44 Dazu kommen nach Pixérécourts eigener Erfassung 1089 auf französischen Provinzbühnen. Vgl. seine Statistik in: *Théâtre choisi*, Bd. 1, S. LVII.

45 Vgl. zur Genese von Holcrofts *Tale of Mystery* George Taylor, »The First English Melodrama. Thomas Holcroft's Translation of Pixérécourt«, in: Hambridge u. Hicks (Hgg.), *The Melodramatic Moment*, S. 137-150.

46 Thomas Holcroft, *A Tale of Mystery, A Melo-Drame; as performed at the Theatre Royal Covent Garden, Second Edition*, London: Richard Philipps 1802, S. 3 u. S. 15f.

47 Vgl. dazu die Beiträge des Bandes *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*, hg. v. Ursula Kramer, Bielefeld: Transcript 2014.

die mal als Einlage, mal als Klangkulisse einer Szene und mal für den genau platzierten Einfall des Orchesters im *Agitato* gefragt waren.⁴⁸

Ablesbar ist an Holcrofts Beschreibungen auch, wie sehr das Melodram vom Aufschwung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert und von der damit eingeleiteten Differenzierung des Ausdrucksregisters profitierte, das über den beschränkten, noch für die Seria-Oper gültigen rhetorischen Katalog von Leidenschaften wie Trauer, Leidenschaft, Schmerz und Raserei jetzt deutlich hinaus ging.⁴⁹ Umgekehrt blieb gerade bei den zitathaft gebrauchten Formeln – »(*Hunting-music*)«, »*Joyful Music*«, »*Sweet Music*«⁵⁰ – präsent, dass an den sekundären Bühnen die Kapellmeister, die in der Regel mit der musikalischen Einrichtung der Stücke betraut waren, auf Versatzstücke aus dem Fundus zurückgreifen mussten, weil die behördlichen Auflagen für Typ und Ausstattung der Stücke ihnen Anderes untersagten.

Dasselbe galt für die *minor theatres* auf der Südseite der Themse in London, wo Zirkusattraktionen auf dem Programm standen und »Militärspektakel mit Massen von Soldaten, Pferden und Kanonen«⁵¹ besonders populär waren, zumal im Umfeld der Revolutionskriege. Holcroft präsentierte seine *Cælina* 1802 allerdings am Covent Garden Theatre. Neben dem Drury Lane, dem ältesten Hoftheater der Stadt, war das Covent Garden eines von zwei Londoner Häusern, das über ein königliches Patent mit weitreichenden Lizenzen verfügte, angeführt vom Monopol fürs »legitimate theatre« des Sprechtheaters.⁵² Die sogenannten *patent theatres* durften auch Auftragskompositionen für Musikdramen vergeben.

Im Fall der *Cælina* erhielt den Auftrag Thomas Busby. Seine Partitur ist eine der wenigen Originalkompositionen, die von Melodramen überhaupt erhalten sind.⁵³ Allerdings mochte Busby Holcrofts Notation nicht immer folgen. Die Ausführung

48 Dazu passt die Beobachtung von Thomas Hesselager, dass die Schauspielmusiken, im Gegensatz zu Kompositionen von Opern oder Singspielen, auf dem Weg der Stücke von einer Bühne zur anderen meist nicht mitreisten. Vgl. ders., »*Musik til Skuespil* – Two Methodological Challenges and a Few Observations Occasioned by an Early Nineteenth-Century Danish Manuscript of Incidental Music«, in: Kramer (Hg.), *Theater mit Musik*, S. 183-201.

49 Vgl. dazu den Beitrag von Juliane Vogel in diesem Band.

50 Holcroft, *A Tale of Mystery*, S. 3, 25 u. 28.

51 Johann Hüttner, »Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Maske und Kothurn* 21.4 (1972), S. 263-281, hier S. 273. Vgl. auch Matthew Buckley, »Early English Melodrama«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 13-30.

52 Vgl. Rahill, *The World of Melodrama*, S. 111f.; außerdem Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge: University Press 2010, S. 10f.

53 Vgl. dazu den Klavierauszug Thomas Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs in the Melo Drame called A Tale of Mystery. Now Performing with universal Applause at the Theatre Royal Covent Garden*, London: E. Riley 1802.

seiner Partitur fiel konventioneller aus als vom Autor erdacht.⁵⁴ Die arbeitsteilige Produktionspraxis, die in Paris Maßstäbe für eine moderne multimediale »Piktorialdramaturgie«⁵⁵ setzte und Inszenierungsmöglichkeiten des Chiaroscuro ausreizte, führte in London dazu, dass die Originalmusik als Explorationsraum für Originelles oft ungenutzt blieb.⁵⁶ Ein Teil des Mysteriums bestand darum in Holcrofts *Tale of Mystery* darin, dass sein Komponist aus ihr keins machte.

IV. Schurkenstück mit wunderbarem Geldregen. Jerrolds *The Rent Day*

Trotzdem schlug die Adaption in England genauso ein wie Pixérécourts Original in Frankreich, und Melodramen dieser Art waren im britischen Theater schnell omnipräsent. Dass in London – anders als in Paris – ausgerechnet die Hofbühnen zu Wegbereitern der neuen Theatermode wurden, hatte ökonomische Gründe. Beide Häuser befanden sich auf Expansionskurs und wollten ihre kulturelle Vormachtstellung durch größere Theatersäle untermauern, brauchten dazu aber eine entsprechend hohe Auslastung. Das Repertoire der Opern und Shakespeare-Dramen, das die Exklusivpatente schützten, war unrentabel und für die Direktionen eher Last als Privileg. Im Covent Garden Theatre, das nach seinem Umbau 1808 über 3.000 Plätze verfügte, warf das legitime Theater – einer späteren Bilanz zufolge – keinen Cent ab, so dass die illegitimen Pantomimen, Spektakelstücke und Melodramen auch für die wirtschaftliche Absicherung des Spielbetriebs unentbehrlich

-
- 54 So hat jeder Akt des Melodrams in Busbys Komposition ein symphonisches Vor- und Nachspiel. Den ersten Akt eröffnet eine dreisätzige, aus einem Allegro, einem Andantino und einem Rondo sich aufbauende Ouvertüre, die sich musikalisch auf das Paradigma Muzio Clementis bezieht. Vgl. Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs*, S. 1-8. Clementi gilt auch die Widmung, die Holcroft der Druckversion seiner *Tale of Mystery* vorausschickt. Ob aus eigener Überzeugung oder in einer Reverenz an die Vorlieben seines Komponisten, ist schwer zu entscheiden. Der gebürtige Italiener Clementi konnte im englischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts als Exponent einer rationalistischen Version der Empfindsamkeit gelten. Vgl. dazu Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002.
- 55 Den Begriff prägt Martin Meisel in seiner Studie *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: University Press 1983, S. 38ff.
- 56 Für die Gewitterszene hatte Busby u.a. einen Chor vorgesehen, der ein Strophenlied mit moralisierender Ausdeutung der Szene vortragen sollte. Für die Aufführung wurde es aber gestrichen. Vgl. Busby, *The Overture, Marches, Dances, Symphonies, and Songs*, S. 30-34. Am interessantesten fiel in seiner Komposition die musikalische Gestaltung einer pantomimischen Szene im ersten Akt aus, bei der Francisco von seinen Wohltätern befragt wird. Vgl. ebd. S. 11f. Interessanterweise ist diese Sequenz in Holcrofts Damentext musikalisch völlig unmarkiert. Holcroft, *A Tale of Mystery*, S. 8f. – Für entsprechende Hinweise zur Partiturlektüre danke ich Dörte Schmidt.

waren.⁵⁷ Ähnlich war die Situation am Drury Lane. Mehrfach stand das Haus vor dem Bankrott. Die Abwendung der Insolvenz gelang zu wiederholten Malen nur dank neuer Melodramen, die sich als Kassenschlager bezahlt machten.

Einen dieser Coups landete 1823 William Thomas Moncrieff mit seinem Indien-Melodram *The Cataract of the Ganges; or, The Rajah's Daughter*, das sich in zwei Akten und zwölf Szenen auf immer neuen Schauplätzen entspann. Besonderen Eindruck machte das Finale, »eines der einfallsreichsten und berühmtesten in einem Schauspiel jener Zeit«.⁵⁸ Unter dem Kugelhagel von Feinden sprengte Rajahs Tochter auf dem Rücken ihres Pferdes durch brennendes Buschwerk und entkam ihren Verfolgern nur mit einem Ritt bergaufwärts durch einen Wasserfall.⁵⁹ Das aufwendige Szenen- und Kostümbild der Inszenierung, die damals sagenhafte 5000 Pfund verschlang, war eine der ersten Arbeiten, die der Maler Clarkson Stanfield für das Drury Lane anfertigte. Seither blieb sein Name dort Erfolgsgarant. 1817 hatte das Haus die Beleuchtung modernisiert. Stanfield konnte jetzt das neue Gaslicht einsetzen, um mit seinen Dekorationen unerhörte Realitätseffekte zu erzielen.

Beflügelt wurden seine Ideen für Szenenbilder durch das Diorama, das Louis Daguerre im September 1823 im Londoner Regent's Park vorstellte. Drei Monate später kündigte Stanfield selbst ein »Moving Diorama of the Plymouth Breakwater«⁶⁰ an. Kurz danach produzierte er als Einlage für Moncrieffs neues Melodram eine filmähnliche Szenenfolge von Orten aus verstreuten Weltgegenden (»The Great Desert«, »The pyramids«, »Mount Vesuvius«, »The City of Babylon«) bei wechselnden Tages- und Nachtzeiten (»Twilight«, »broad day«, »moonlight«), die er »Eidophysikon«⁶¹ nannte, als Reverenz an Philippe-Jacques de Louthembourg, der sein Vorgänger am Drury Lane war und unter diesem Namen bereits in den 1780er Jah-

57 Vgl. Rahill, *The World of Melodrama*, S. 113.

58 Pieter van der Merwe, *Clarkson Stanfield (1793-1867). Die erstaunliche Karriere eines viktorianischen Malers: Seemann, Bühnenmaler, Landschafts- und Marinemaler, Mitglied der Royal Academy*, Köln: Rheinland-Verlag 1979, S. 72.

59 Vgl. W.[illiam] T.[homas] Moncrieff, *The Cataract of the Ganges; or, The Rajah's Daughter*. A Grand Romantic Melo-Drama, in Two Acts, as Performed At the New Theatre Royal, Drury Lane, London: Thomas Richardson 1823, S. 41 [II/6]. In der Vorbemerkung zu diesem Druck der Spielfassung heißt es: »No melo-dramatic production ever met with such decided success, or experienced a greater run; – for upwards of four months, night after night, the theatre was crowded to the very ceiling with admiring myriads. [...] The last scene in particular was the acmè of stage machinery and effect, and the tumults of applause, with which the scene was nightly hailed, were the loudest (we say so without egotism,) ever heard within the walls of a theatre.« Vgl. Remarks, S. [7].

60 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 27.

61 W.[illiam] T.[homas] Moncrieff, *Zoroaster; or, The Spirit of the Star*. A Grand Melodramatic Tale of Enchantment, in Two Acts, as Performed At the New Theatre Royal, Drury Lane, London: J.[ohn] Limbird 1824, S. 23–26.

ren den »Prototyp eines solchen optischen Spektakels«⁶² entwickelt hatte. In einem wieder anderen Diorama trieb Stanfield den Aufwand noch weiter und errichtete, um die Naturgewalt des »Virginia Water« in Szene zu setzen, eine hydraulische Apparatur, die 39 Tonnen Wasser auf die Bühne donnern ließ.⁶³ Echtes Wasser hatte 1823, damals abgezweigt aus einer Zisterne, die auf dem Dach des Drury Lane als Teil der Brandschutzvorrichtung installiert war,⁶⁴ auch bereits den Katarakt gespeist, den in Moncrieffs epochalem Melodram die Tochter Rajahs zu Pferd erklimmte. Wie auf den Pariser Unterhaltungsbühnen am Boulevard du Temple wurde am Drury Lane der Maschinenpark der Bühnen- und Haustechnik nicht mehr in erster Linie gebraucht, um zaubermächtigen Göttern und Dämonen freies Spiel für ihre Machinationen zu geben, sondern um der Natur in der Erhabenheit ihrer Weite, Wildheit und entfesselten Zerstörungsmacht Eintritt ins gehegte Reservat des Theaters zu gewähren, damit sie dort in maximaler Intensität erlebbar war.

An der fortgesetzten Arbeit an der Illusion, es gäbe keine Illusion, wirkte die Malerei im Ensemble solcher Artefakte dabei nicht allein durch Hintergrundprospekte mit, die den Schauplätzen der Handlung Authentizität verliehen. Über sie erschloss sich dem Theater auch das Bildarchiv der Kunstgeschichte und mit ihm ein historisches Reservoir von Tableaus, die für die Bühne prädestiniert erschienen, weil sie Menschen in Szenen inneren Bewegt- und Aufgewühltseins einfingen. Szenenbilder, die das Vorbild solcher ikonischer Bildszenen zitierten, beglaubigten ihren Realismus nicht nur durch die offen ausgestellte Affirmation der Malerei, sondern auch durch deren performative Überbietung, da sie auf der Bühne Möglichkeiten der Bildverwirklichung realisierten, die die Bildende Kunst nicht hatte. Es war nur konsequent, dass Stücken um Naturschauspiele mit echtem Wasser am Drury Lane bald Melodramen mit *tableaux vivants* folgten, die mit anderen Mitteln fortsetzten, was Pixérécourt in Paris begann. Die neuen Stücke traten nicht als Abkürzungen von Erfolgsromanen auf, sondern als Entfaltungen von Dramen, die in den Sujets von populären Bildern lauerten und noch unerzählt waren.

Im Fall von Douglas Jerrolds Melodram *The Rent Day*, das mit dieser Dramentechnik so geschickt umging wie kaum ein anderes, kamen über den Umweg der Bildvorlagen so zugleich Akteure aus niederen sozialen Lebens- und Arbeitswelten auf die Bühne, für die das legitime Theater vorher, wenn überhaupt, nur Komödienrollen vorsah. Jerrolds Stück zitierte schon im Titel ein bekanntes Gemälde, das der schottische Maler David Wilkie, in Londons Kunstszenen damals hochgeschätzt für seine Dorfszenen in der Manier der Niederländer, als Auftragsarbeit für einen

62 Otto, *Das Theater der Elektrizität*, S. 75-79.

63 Derek Forbes, »Water Drama«, in: *Performance and politics in popular drama. Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976*, hg. v. David Bradby, Louis James u. Bernard Sharratt, Cambridge: University Press 1980, S. 91-107, hier S. 103f.

64 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 73.

adeligen Gönner angefertigt hatte. Das Original des Bilds war in der Öffentlichkeit nur zweimal ausgestellt: auf der Sommerschau der Royal Academy 1809 und drei Jahre später im Rahmen einer Werkretrospektive, die der Künstler als Einzelausstellung ausrichtete und das Bild dafür als temporäre Leihgabe vom Besitzer zurückerbat.⁶⁵ Breite Popularität verdankte es erst einem Kupferstich Abraham Raimbachs, der 1817 entstand und durch den das Bild in Abzügen zirkulierte und beispielsweise in Schaufenstern von Buchhändlern und Druckern zu sehen war.⁶⁶

Um sich solche Verbreitungswege offen zu halten, war Wilkie mit Raimbach schon beizeiten eine Geschäftspartnerschaft eingegangen. Raimbach stach für ihn auch weitere Gemälde und verdiente sich mit diesen Platten selbst viel Renommee.⁶⁷ Darunter war das Bild »Distraining for Rent«, dessen Original schon bei der Erstaussstellung 1815 Aufsehen erregt hatte. Douglas Jerrolds Bühnenhit von 1832 nahm beide Gemälde auf und kalkulierte damit, dass die Tableaus, als Nachbilder von Nachbildern auftretend und im Theater zugleich erstmalig zum Leben erweckt, für sich bereits wie sensationelle Enthüllungen der seit Jahren nicht mehr öffentlich gezeigten Urbilder wirken mussten. Die restituierte Bildszene des *Rent Day* eröffnet in dem Stück als stumme Exposition und *Déjà-vu* gleich den ersten Akt (Abb. 1).

*Scene First: An Apartment in Grantley Hall. Discovered, Crumbs (the Steward), Beanstalk, Farmers, their Wives and Children, Servants, &c. The Characters and Stage so arranged as to form, on the rising of the Curtain, a representation of Wilkie's Picture of »RENT DAY.«*⁶⁸

Für den Bühnenbildner Clarkson Stanfield hatten diese Vorgaben zur Folge, dass er seine eigentlichen Vorlieben – romantische Landschaften und vor allem Seestücke – hinstellen musste und auch seiner Überzeugung nicht Rechnung tragen konnte, dass »die ganze Szenerie« am besten nur »aus flachen Teilen« bestehen solle, »auf die alle architektonischen oder natürlichen Erhebungen ausschließlich gemalt werden sollten, aber nicht wirklich plastisch modelliert«.⁶⁹ Beim Nachstel-

65 Vgl. dazu Nicholas Tromans, *David Wilkie. The People's Painter*, Edinburgh: University Press 2007, S. 13, 127 u. 149; Allan Cunningham, *The Life of Sir David Wilkie; with his Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art; and a Selection from his Correspondence in Three Volumes*; 3 Bde., Bd. 1, London: John Murray 1843, S. 352.

66 Vgl. zur Verbreitung der Kupferstiche Tromans, *David Wilkie. The People's Painter*, S. xxiii.

67 Freeman Marius O'Donoghue spricht in seinem biographischen Artikel über Raimbach von einem »joint-stock adventure«. Vgl. Freeman Marius O'Donoghue, »Raimbach, Abraham«, in: Sidney Lee (Hg.), *Dictionary of National Biography*, 63 Bde., Bd. 47, New York: Macmillan 1896, S. 171f., hier S. 171.

68 Douglas Jerrold, *The Rent Day. A Domestic Drama, in Two Acts. As Performed at the Theatre Royal Drury Lane*, Second Edition, London: C.[lement] Chapple 1832, S. 1.

69 Merwe, *Clarkson Stanfield*, S. 26.

len der Bilder Wilkies auf der Bühne kam es weniger darauf an, mithilfe neuer Bilder Raumillusionen zu erzeugen, als beim Realisieren der *tableaux vivants* auch alle nötigen Realien herbeizuschaffen, Interieurs mit Objekten einzurichten und ganze Zimmer zu möblieren.⁷⁰

Abb. 1: Abraham Raimbach, *The Rent Day*. Kupferstich nach dem Gemälde von David Wilkie (1817, Stadtmuseum Amsterdam)



Als Bewohner dieser Stuben lernt man in Jerrols Drama Bauern kennen, die mit großen Sorgen umgehen, wie viele englische Landarbeiter zu dieser Zeit.⁷¹ Die Pacht ist fällig, doch nicht alle können zahlen. Drei Männer aus der Nachbarschaft,

70 Zugleich minimierten sich auf diese Weise Brüche zwischen Figur und Grund. Martin Meisel macht in seiner Studie zur Piktorialdramaturgie darauf aufmerksam, dass sonst oft »nineteenth century scenographic art« und »the spectacle of actor and grouping« in Konflikt traten: »actors and stage crowds, in motion and in depth, were sure to destroy the scale and perspective of paint«. Aus Protest gegen eine solche »Beschädigung« seiner Arbeit durch den Regisseur hat sich Stanfield 1834 gar aus einer Produktion zurückgezogen. Meisel, *Realizations*, S. 43.

71 Frederick Burwick, *British Drama of the Industrial Revolution*, Cambridge: University Press 2015, S. 191-196.

die den links am Tisch sitzenden Gutsverwalter Crumbs umdrängen, setzen sich für Martin Heywood ein, den das Pech besonders hartnäckig verfolgt. Missernten und Viehseuchen haben sein Vermögen aufgezehrt. Nun kämpft er mit hohen Schulden. Am Ende des ersten Akts ist die Lage so prekär, dass die Pfändung seines Hausrats bevorsteht. Der Schauplatz hat zu Heywoods Farm gewechselt. Martin sitzt zerstört am Tisch, während Crumbs' Büttel Bullfrog ungerührt das Zimmer mustert und »[o]ne bedstead«, »one table«, »[o]ne toasting-fork«, »one bird-cage« und »one baby's rattle« als Inventar von Wert notiert. Währenddessen bietet die Familie Heywood ein Bild der Verzweiflung, das szenisch exponiert wird, indem die Bühnenhandlung sich erneut in ein *tableau vivant* verwandelt.

Martin: God help us! God help us! (*buries his face in his hands. Bullfrog seats himself on bed; and other Characters so arrange themselves as to represent WILKIE's Picture of »DISTRAINING FOR RENT«.*)⁷²

Im *Rent Day* sind Bilder damit nicht nur Relais von Schauplatzwechseln und Sensoren atmosphärischer Umschwünge, sondern, mehr noch, Teil und Antrieb einer Handlung, die in der Alternanz von Stummheit und Dialog, Stasis und Bewegung auch das Schwanken von Erregungszuständen und Schockmomenten nachvollzieht und damit über die Dynamik der Bildregie vermittelt, was sonst durch Orchestereinwürfe artikuliert wird. Tatsächlich lässt der Dramentext keine Rückschlüsse darauf zu, ob Instrumentalmusiken überhaupt noch gebraucht wurden.⁷³ Die zwei *tableaux vivants*, die den ersten Akt rahmten, boten dafür jedenfalls nur kurze Intervalle. Die Darsteller waren bestenfalls für wenige Minuten in der Lage, in ihren Posen reglos auszuharren.⁷⁴ Die Fiktion des Gemäldes wurde wesentlich durch den Vorhang mit erzeugt, der die Labilität der Pose kaschierte, indem er durch sein Öffnen und Fallen die Zeitspanne verkürzte, in der das Tableau als unbewegtes Bild gesehen werden konnte. Das »Als ob« vermeintlich kontingenter Zäsuren der Ent-

72 Jerrold, *The Rent Day*, S. 32 [I/5]. – In einer späteren Druckfassung hat Jerrold die Akteinteilung revidiert; aus den ursprünglich zwei Akten wurden drei; die Szene mit dem Kulminationspunkt des zweiten *tableau vivant* erhielt auf diese Weise größere dramaturgische Eigenständigkeit. Vgl. Douglas Jerrold, »The Rent-Day. A Domestic Drama. In Three Acts«, in: *Modern Standard Drama*, hg. v. Epes Sargent, Bd. XXVIII, New York: William Taylor 1846, S. 22–26.

73 Vgl. dagegen das Titelblatt des Erstdrucks von Jerrols »nautischem Melodram« *Black Eyed Susan*, auf dem ausdrücklich vermerkt ist, dass bei der Inszenierung Melodien von Charles Dibdin – vermutlich aus dessen Oper *The Waterman* (1774) – benutzt wurden. Douglas Jerrold, »Black-Eyed Susan or All in the Downs. A Nautical Drama in Three Acts«, in: *English Century Plays of the Nineteenth Century*, Bd. 1: *Dramas 1800–1850*, hg. v. Michael R. Booth, Oxford: Clarendon Press 1969, S. 151–200, hier S. 151.

74 Vgl. dazu Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen Bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg: Rombach 2013.

Abb. 2: Abraham Raimbach, *Distraining for Rent*. Kupferstich nach dem Gemälde von David Wilkie (1828, Stadtmuseum Amsterdam)



hüllung und Verhüllung verschleierte, welche Grenzen der Bühne selbst gesetzt waren, um den im Bild festgehaltenen Augenblick auf Dauer zu stellen.

Neue Anstrengungen des Verdeckens und Entdeckens prägen in der Folge auch den zweiten Akt. Wie sich bald herausstellt, sind die Pachtschulden nicht die einzigen offenen Rechnungen. Heywood hat im Unglück Glück, weil sich am Zahltag gleich mehrere Fremde auf dem Gutshof einfinden, die mit ihren Nachtaktivitäten dafür sorgen, dass sein Peiniger, der Gutsverwalter, ebenfalls gewaltig in Bedrängnis kommt. Auf Crumbs haben es vor allem zwei Ganoven abgesehen, die ihn noch von früheren Diebestouren kennen und die wahre Identität des alten Kompagnons verraten möchten, um das auf ihn ausgesetzte Lösegeld zu kassieren. Ein dritter Gast hat sich als Freund des Gutsbesitzers Grantley eingeführt, der sich bislang nie um seine Güter kümmerte und sein Geld dem Hörensagen nach zum Spiel-tisch trägt.

In der Nacht geht es auf Heywoods Farm hoch her, weil zumal die männlichen Akteure nichts unversucht lassen, um die Gunst der Stunde zum eigenen Vorteil zu nutzen. Martin sieht sich nach dem nächsten Schiff in Richtung Karibik um, hat von Stellenangeboten auf Plantagen gehört, ist deshalb zwischenzeitlich au-

ßer Haus. Die Ganoven wittern ihre Chance für weitere Beutezüge. Der eine lauert Martins Frau auf, der andere dem Gutsbesitzerfreund: »he has heaps of guineas, rings, and a brilliant snuff-box«. ⁷⁵ Crumbs plant im Hintergrund die heimliche Flucht, während Bullfrog sich im Haus der Heywoods auf deren Hab und Gut stürzt, als sei die Pfändung bereits ein *fait accompli*. Morgens wacht er, noch bezechet, in Martins und Rachels Ehebett auf. Wilkie rückte dieses Bett bereits in seinem Gemälde »Distraining for Rent« prominent ins Bild. Noch größere Bedeutung kommt im Melodram dem Lehnstuhl zu, den Martin erst am Vorabend mit Vehemenz verteidigt hatte.

Martin (*taking the arm-chair.*) Here I sit – in my grandfather's chair: the chair of that old man, who, for forty years, paid rent and tithe to the last guinea. Here I sit! ⁷⁶

Das großväterliche Erbstück ist der Inbegriff des durch jahrzehntelange Arbeit verdienten Familienbesitzes und zugleich Treuepfand, das als Tauschobjekt nicht ohne weiteres veräußert werden kann. Martin will den Stuhl sogar mit an Bord des Schiffs nehmen, als der Verdacht der Untreue, den die Ganoven auf seine Frau lenken, ihn in seinem Entschluss des Auswanderns bestärkt. Dazu kommt es aber nicht, weil Martin die Fernreise dank eines letzten überraschenden Glückswechsels erspart bleibt.

Mit der Abkehr von der Abkehr sentimentalisiert *The Rent Day* die Bindung an den Herkunftsort und gibt damit auch Aktionsspielräume preis, die noch das nautische Melodram, das englische Modegenre schlechthin der 1820er Jahre, weidlich ausreizte. Mit seinem ersten großen Erfolgsstück *Black-Eyed Susan* hat Jerrold selbst zum Aufstieg dieses Stückerotyps beigetragen. ⁷⁷ In *The Rent Day* spielt die Figur des Matrosen indessen nur mehr eine marginale Komparsenrolle, ⁷⁸ und auch das Schiff, das Martin hätte davontragen sollen, taucht nicht auf. Das ist deshalb bemerkenswert, weil Schiffe seit der Zeit der Napoleonischen Kriege auf Londons Unterhaltungsbühnen regelmäßig aufkreuzten. Häuser wie das Sadler's Wells Theatre hatten für diese Zwecke ein eigenes Bassin mit einem gewaltigen Fassungsvermögen von 230 Tonnen konstruieren lassen, um die Erfolgsgeschichte der britischen

75 Jerrold, *The Rent Day*, S. 46 [II/2].

76 Jerrold, *The Rent Day*, S. 31 [I/5].

77 Stefanie Retzlaff, »Clouds roll over the sea – thunder again«. Dramaturgien des Ephemereren im nautischen Bühnenmelodram«, in: *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemereren im langen 19. Jahrhundert*, hg. v. Michael Bies, Sean Franzel u. Dirk Oschmann, Hannover: Wehrhahn, 2017, S. 245-265; Ankhi Mukherjee, »Nautical Melodrama«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 47-60.

78 »Sailor. (*speaking at door.*) Now, master, if you're for starting, we shall sail in an hour. Here's a whole crew of neighbours, too, coming to take leave of you. – (*disappears from door.*)« Jerrold, *The Rent Day*, S. 58 [II/4].

Marine für Spektakelstücke auszubeuten, in denen man die Triumphe der nationalen Flotte im Reenactment nachspielte.⁷⁹ Im *Rent Day* dagegen verschließt die Szene sich dem Ozean und belässt mit den karibischen Inseln auch sämtliche Heterotopien mit exotischem Appeal im Off. Als »domestic drama« wird stattdessen ein Subgenre profiliert, das im Zeichen der Heimatliebe die Immobilität bejaht – womit im Bühnenraum auch Fahrzeuge obsolet werden, die den Schnelltransport der Akteure an entlegene Orte hätten übernehmen könnten.

Ganz konsequent hat Jerrold hier die Paraderolle eines Requisites mit *deus ex machina*-Qualitäten nur einem simplen Gebrauchsding angetragen, das *per se* dazu geschaffen ist, die Sesshaftwerdung zu befördern. Es ist der gut gehütete Lehnstuhl, der am Ende des zweiten Akts offenbaren darf, was in ihm steckt. Als Martin ihn im handgreiflichen Gefecht mit Bullfrog verteidigt, löst sich die Lehne, und ein geheimes Fach springt auf, aus dem Goldmünzen herausstürzen – ein letztes Vermächtnis des toten Großvaters, wie ein beiliegender Zettel erklärt, und ein Geldregen, der auf der Szene für den Wegfall aufwendigerer Apparaturen vom Typ der Wasserfall-Installation entschädigt, die Stanfield einst für das »Virginia Water« austüftelte. Mit einem Schlag ist Martin wieder liquide. Das Happy End ist perfekt, als Crumbs beim Fluchtversuch gestellt wird und sich der elegante Gast aus London als generöser Gutsbesitzer Grantley selbst entpuppt. Durch die noble Geste, Martin umgehend als Eigentümer der Farm einzusetzen, straft der Squire den schlechten Ruf, der ihm vorauseilte, Lügen.

Die auf diese Weise mitvollzogene Aufgabe des sozialen Dramas zugunsten der Routinen der Komödiendramaturgie haben spätere Jerrold-Leser wiederholt bedauert.⁸⁰ Dem ist entgegenzuhalten, dass das Melodram trotzdem doppelbödig endet. Die Moral wird durch die Belohnung tugendhafter Pächter und Grundherrschaften, die sich als integrale Menschen über alle Klassengrenzen hinweg versöhnen,

79 Vgl. dazu ausführlich Forbes, »Water Drama«.

80 Vgl. Hartmut Ilseman, »Radikalismus im Melodrama des frühen neunzehnten Jahrhunderts«, in: *Radikalismus in Literatur und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Gregory Claeys u. Lieselotte Glage, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1987, S. 65–83, Gabriele Rippl, »Victorian Melodrama. Thomas Holcroft's *A Tale of Mystery* and Douglas William Jerrold's *The Rent Day*«, in: *A History of British Drama. Genres – Developments – Interpretations*, hg. v. Sibylle Baumbach, Birgit Neumann u. Ansgar Nünning, Trier: WVT 2011, S. 207–222; mit generellerem Bezug auf das Genretypische von Jerrolds Lösung: Rohan McWilliam, »Melodrama and Class«, in: *The Cambridge Companion to English Melodrama*, hg. v. Carolyn Williams, Cambridge: University Press 2018, S. 163–175. Dagegen verweist Christian Krug auf die komplexe, mit anderen inneren Konflikten umgehende Figur des Gutsverwalters Crumbs, die sich im Melodram einer Abfindung mit konventionellen Lösungen nach bewährtem Gattungsschema widersetzt. Vgl. ders., »Frühviktorianische Populärkultur: Douglas Jerrold's *The Rent Day*«, in: *Viktorianismus. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Einführung*, hg. v. Doris Feldmann u. Christian Krug, Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 25–38.

nicht schlicht gefeiert, sondern ausdrücklich an den Zufall günstiger Fügungen geknüpft, wobei gleichzeitig nicht verhehlt wird, dass diese sich in Wirklichkeit nur selten einstellen. Das letzte Wort behält in dieser Sache – ausgerechnet – Crumbs' Büttel Bullfrog, der den Gang der Dinge aus materieller Sicht bewertet, indem er aus der Fiktion des Stücks heraustritt und ungerührt wie immer an den Realitäts-sinn des Publikums appelliert:

Bullfrog. Well, this is capital. I see. [...] Friendship and generosity are very well; but – (to Martin.) now; it doesn't concern you, you're a freeholder: all of us here aren't so lucky: therefore, as business is business, I trust nobody here will forget

»THE RENT DAY.«⁸¹

In ihm, dem dubiosen Geschäftsmann mit dem Namen einer hässlichen Kröte, wird das Chiaroscuro der melodramatischen Ästhetik und Dramaturgie so noch einmal ostentativ nach außen gekehrt, denn das Mischwesen hält es in Jerrolds *Rent Day* wie sein Schöpfer. Es agiert flexibel und sieht zu, dass es von beidem profitiert: den Machinationen übler Bösewichte wie der Rehabilitation der unschuldigen Opfer, für die effektiv inszenierte Theatercoups stets von neuem sorgen. Zum legitimen Theater wird das Melodram als ›Bastardgenre‹⁸² im 19. Jahrhundert mit solchen Mischkalkulationen nicht. Für die Sicherung seiner Popularität, die den Theatern ein auskömmliches Wirtschaften, das Warten und den kontinuierlichen Ausbau auch der hauseigenen Maschinerie ermöglichte, war das jedoch nicht nötig.

81 Jerrold, *The Rent Day*, S. 65 [II/4].

82 Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina* (1800) à L'Auberge des Adrets (1823), S. 12; außerdem Schäfer, Menke u. Eschkötter, »Das Melodram – ein Medienbastard«.